

## **Unità didattica 1**

### **1. La formazione di un artista durante la Restaurazione: Francesco Gonin tra scuola e lavoro**

#### **1.1 I primi passi nel mondo dell'arte**

Francesco Gonin rievoca, nelle *Memorie* scritte in tarda età, la sua prima infanzia trascorsa a Torino, accanto alla madre ginevrina e protestante, Sara Castanier, preziosa guida nell'educazione dell'ultimogenito, che già in tenerissima età mostrava una particolare predilezione per l'arte e il disegno. Nonostante la persistente indigenza della famiglia, in cui anche i fratelli maggiori Giovanni ed Enrico si dilettaavano d'arte senza intraprendere mai la professione dell'artista, Francesco ha la possibilità di avvicinarsi presto al disegno, grazie alla conoscenza di un «certo sig. Alasonatti impiegato come il Sig.r Morgari padre ed il Sig. Righini paesista alla fabbrica delle tappezzerie di Fiandra (così dette, oppure Gobelins) impiantate dai Reali di Sardegna accanto all'Accademia di Pittura all'ultimo piano del Palazzo dell'Università» (*Elenco de' miei lavori e qualche ricordo di gioventù*, f. 3).

L'interesse di Gonin fanciullo per l'arte trovava incoraggiamento nella figura dello zio Sacirere, cognato della madre, nella cui casa vi erano sempre «molti bei libri con stampe, raccolte di costumi teatrali, che c'imprestava e ch'io sfogliava sempre con instancabile compiacenza [...] c'era fra le altre la raccolta d'incisioni colorite di tutti i costumi delle opere date al Teatro Regio da vari anni, disegni del Marini, fra le quali rammento l'Annibale in Torino [...]» (*Elenco*, cit., f. 8): parole che prefigurano l'amore per le scenografie e i costumi teatrali che costituiranno una parte consistente della produzione artistica di Gonin.

Le condizioni economiche sempre più precarie costrinsero il giovane Francesco a trasferirsi temporaneamente con la madre a Torre Pellice tra il 1817 e il 1819; qui poté ricevere, da alcuni maestri locali, lezioni di storia, geografia e aritmetica, benché la pittura diventasse ogni giorno di più il suo interesse predominante, come egli stesso ricorda: «Non tralasciai però in quel mio soggiorno in campagna di scarabocchiare carta, ne feci persino una specie di speculazione dando a miei compagni i miei sgorbi artistici in cambio a tutti quegli oggetti, noci, ossi di pesche, bottoni coi quali i ragazzi giuocano tra loro, e ch'io per mancanza di moneta non mi poteva procacciare» (*Elenco*, cit., f. 9).

#### **1.2 La formazione presso la Reale Accademia di Belle Arti**

Grazie alla mediazione di un conoscente della madre, il sig. Galetti, amante della pittura antica, che conosceva alcuni artisti, fra cui Gaetano Pécheux, figlio di Lorenzo, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Torino, nel 1820 Francesco Gonin riuscì a iscriversi all'Accademia, nonostante la giovanissima età (aveva solo 12 anni). A convincere la madre, oltre alla grande passione dimostrata dal figlio per la pittura, fu la gratuità dell'insegnamento e l'ammissione di studenti protestanti, al contrario delle altre scuole pubbliche in città. Il suo ingresso all'Accademia coincideva con un periodo di generale decadenza dell'istituzione, la cui direzione era ancora affidata al lionese Lorenzo Pécheux (1729 – 1821), pittore di grande prestigio, formatosi a Roma e giunto a Torino nel 1777, dove ottenne di lì a poco la nomina a direttore della Reale Accademia di Pittura e Scultura, costituita nel 1778 dal re Vittorio Amedeo III. Pécheux, che era giunto a Torino al culmine della sua fama acquisita a Roma come stretto seguace del neoclassicismo di Raphaël Mengs e della cui arte è testimonianza il bellissimo affresco nella volta dell'ex Biblioteca a Palazzo Reale, resterà in carica anche durante il periodo napoleonico, fino alla morte avvenuta nel 1821.

Le condizioni di studio all'Accademia sono ben delineate da Gonin, che ricorda le sue esperienze di

giovane studente, ormai lontane nel tempo, ma ancora vivide. **(Documento 1)**

Con la salita al trono di Carlo Felice nel 1821, dopo l'abdicazione del fratello Vittorio Emanuele I, e la contemporanea scomparsa di Pécheux, l'Accademia si avviò ad un sostanziale rinnovamento che vide, tra i primi provvedimenti attuati dal nuovo re, la nomina a direttore del nizzardo Giovanni Battista Biscarra, chiamato nel 1820 da Roma dove si trovava grazie ad un pensionato sovvenzionato dallo stesso re di Sardegna. Carlo Felice gli conferisce il 17 settembre 1821 le qualifiche di «primo pittore di S. M., capo e maestro delle scuole di pittura e di scultura e Direttore dell'Accademia del Nudo».

Anche la burrascosa situazione politica non sfugge al giovane Gonin:

«[nel 1821] quel ch'io vidi una sera, ma in compagnia di mio padre, fu la proclamazione della costituzione dalla ringhiera del Palazzo Carignano, la piazza era piena zeppa, ad un tratto si spalancarono le porte ed esce il Principe (Carlo Alberto) con molti Signori ed ufficiali, dei staffieri in livrea rossa tenevano torcie accese, uno di quei Signori aveva in mano una gran bandiera tricolore, la fece sventolare più volte poi disse ad alta voce. Il Principe Reggente ha accettato la costituzione di Spagna. E tutta la folla a plaudire, a gridare, evviva il Principe evviva la Costituzione, gettando in aria i cappelli...» (Elenco, f. 16)

La riapertura ufficiale della rinnovata Reale Accademia avvenne nel 1824 e lo stesso anno entrarono in vigore i nuovi *Regolamenti*, pubblicati dalla Stamperia Reale nel 1825 **(Documento 2)**. Essi facevano sostanzialmente riferimento a quelli del 1778, ma con una nuova organizzazione degli studi, rimasta inalterata fino al 1856. L'età minima di accesso è fissata a dodici anni e vengono definiti in modo rigoroso i due corsi di studio, distinti fra scuole «preparatorie» e scuole «speciali». Nelle preparatorie si acquisivano le nozioni di base, secondo un'impostazione che poneva il disegno come strumento centrale per i giovani artisti: nella prima e seconda scuola di disegno, la cui frequenza era obbligatoria, l'allievo eseguiva copie da disegni e stampe di grandi maestri, per passare poi a disegni di frammenti di sculture; seguono la scuola di anatomia e quella «delle statue», in cui il Professore «esercita i giovani sopra la miglior scelta delle forme imitate dagli antichi». A questo punto avviene la scelta del percorso di studi tra le quattro scuole speciali: Pittura, Scultura, Architettura e Incisione. La formazione è completata da diverse scuole, tra quelle di pieghe, di prospettiva, di storia e di poetica e del Nudo, dove si esercita nella copia dal vivo di un modello esclusivamente maschile..

A dirigere la scuola di Pittura era lo stesso Biscarra, responsabile anche delle scuole di Nudo e di Disegno, mentre la scuola di Architettura fu affidata a Ferdinando Bonsignore e quella di Scultura a Giacomo Spalla, professionisti di grande fama; l'organico della scuola, poi, si completava con altri nomi illustri dell'arte nel Piemonte di inizio Ottocento, da Giuseppe Pietro Bagetti, «disegnatore di vedute e di paesi», agli scenografi Luigi Vacca e Fabrizio Sevesi, allo scultore Amedeo Lavy, incisore di conchi in Regia Zecca, a Carlo Boucheron, latinista cui sarà affidata dal 1829 la cattedra di storia e poetica. Viene incrementata anche la strumentazione della scuola con l'acquisto di trattati teorici sulle diverse discipline, calchi in gesso, frammenti architettonici, litografie e incisioni di celebri opere d'arte, manuali di anatomia, raccolte di costumi e scenografie. Il rigoroso percorso didattico di stampo neoclassico trova conferma nella ricca raccolta di gessi, che nel 1839 ammonteranno a più di 800 pezzi, sculture e bassorilievi riproducenti capolavori dell'antichità greco-romana e del Rinascimento italiano, oltre alle riproduzioni in gesso di opere moderne, soprattutto di Antonio Canova, vertice della scultura neoclassica europea.

Vera novità introdotta nell'Accademia riformata nel 1824 fu la creazione di un pensionato per il perfezionamento degli studi post accademici a Roma. L'assegnazione dei pensionati artistici viene regolata per concorso, bandito ogni tre anni per le classi di pittura e scultura e ogni sei anni per l'architettura: i vincitori ottenevano una borsa di studio per sei anni con l'obbligo dell'invio di un lavoro all'anno all'Accademia. Il primo concorso fu vinto da Luigi Barne per la pittura, Giuseppe Bogliani per la scultura e Alessandro Antonelli per l'architettura, autore di progetti architettonici

esemplari nella Torino nella seconda metà dell'Ottocento. Lo stesso Gonin partecipò al primo concorso del 1826, ma non vinse «benchè il mio bozzetto d'invenzione (il riposo in Egitto ch'io ho ancora) fosse riconosciuto il migliore» e il premio attribuito a Barne era, secondo Gonin, dovuto alla maggiore esperienza del suo collega più vecchio di dieci anni e al fatto che fosse già pensionato a Roma del principe di Carignano Carlo Alberto. Chiude il suo ricordo con una certa polemica: «...seppi poi che essendo la prima volta che facevasi questo concorso non si volle esordire coll'inviare a Roma un eretico, mi si diè il secondo premio con una consolazione di 500 L. e le convenienze religiose furono salve».

Il ricordo che Gonin mantiene del suo maestro è inalterato negli anni: del maestro, di cui diventa allievo prediletto, ricorda la «vera passione per l'insegnamento», che condusse ad un più razionale ordinamento della scuola e alla fornitura di adeguati modelli per gli studenti.

«[...] il Biscarra fece acquistare quanto vi era allora di migliore in stampe, iniziò lo studio dell'osteologia ed anatomia, istituì concorsi ecc. ecc. insomma avviò la nostra Accademia sulle traccie di quelle di Roma e Firenze, e col suo assiduo, intelligente e paterno insegnamento, ben presto ottenne dagli allievi ottimi risultati» (*Elenco*, ff. 20-21).

L'affetto che legò allievo e maestro si fissò addirittura in un dipinto di Biscarra, conosciuto in due versioni molto simili, in cui compare lo stesso giovane Gonin, come egli stesso ricorda con gratitudine.

Egli è testimone di una nuova stagione per l'arte nella capitale sabauda, rinnovamento che coinvolge anche personaggi dell'aristocrazia di corte: viene nominato segretario a vita della Reale Accademia il conte Cesare Saluzzo di Monesiglio, stretto collaboratore del rettore dell'Università Prospero Balbo durante il periodo napoleonico, coadiuvato dal conte Giuseppe Galleani di Canelli, già incaricato dal re del riordino delle collezioni reali, mentre l'ex ministro degli esteri di Vittorio Emanuele I, Filippo Asinari di San Marzano, nominato da Carlo Felice «gran ciambellano» e presidente dell'Accademia, segue da vicino l'opera di riorganizzazione dell'Accademia. Non a caso queste figure emergono precise dai ricordi del giovane pittore... (*Elenco*, f. 29; **Documenti 3 – 5**).

Nel frattempo Gonin aveva appreso la tecnica della riproduzione litografica, introdotta a Torino da Felice Festa: un mezzo che Gonin utilizzò subito con grande facilità e maestria, ottenendo buon successo. In merito a ciò, il giovane artista divenne collaboratore di Biscarra, che spesso gli commissionava litografie dei suoi disegni e dipinti. Tra gli esempi più interessanti di questa collaborazione sono le litografie a corredo dei *Regolamenti* del 1825: la prima è la cosiddetta *Antiporta*, di impianto aulico e densa di significati storici, seguita dalla litografia del dipinto di Biscarra, poc'anzi commentato, raffigurante *La scuola serale del Nudo all'Accademia*.

L'*Antiporta* dei *Regolamenti*, stampata nel 1825, è di particolare interesse: la composizione allegorica è ideata da Biscarra e litografata da Gonin; in essa si celebra il Genio delle Arti, collocato in primo piano con i simboli della Pittura e della Scultura, mentre in alto campeggia trionfante la Fama che suona la tromba, che richiama nella postura e nel fluido movimento delle vesti il dipinto del pittore Gian Giacomo Sementi, allievo di Guido Reni, delle collezioni reali, ora conservato alla Galleria Sabauda. Completa la scena, sul fondo, un carro che trasporta un sarcofago e due sfingi, celebrazione dell'arrivo in città nel 1824 della collezione di antichità egizie del console di Francia, Bernardino Drovetti, opere tempestivamente acquistate dal re con la conseguente creazione del Museo Egizio. (**Documento 6**).

Francesco Gonin proseguì gli studi all'Accademia in modo discontinuo fino al 1828, soprattutto a causa degli impegni lavorativi in cui è coinvolto molto presto per sopperire alle ristrettezze economiche della famiglia. La sua fama, tuttavia, nasce proprio dall'Accademia, dove incontra il favore degli insegnanti, ricevendo spesso premi minori banditi all'interno della scuola, tra cui il premio per la scuola di nudo nel 1823.

## Fonti

### Documento 1

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione De Fornaris, FD 236 - Francesco Gonin, *Elenco de' miei lavori e qualche ricordo di gioventù*, manoscritto (copia redatta da Francesco Bruneri dall'autografo di Gonin, 1878), ff. 12 - 13

12/1  
quando non fosse che per prova, promettendole di essere da  
quieto e di studiare, io egli finì per acconsentire, come non  
quei al principio della mia carriera, ma in allora solo  
per passatempo che i miei genitori non avevano per nulla  
l'idea di fare di me un Artista, essendo entrambi persuasi  
che l'arte non dava la vita, mia madre massimamente  
aveva sempre e ubinno il proverbio Francez Gueuf comme  
un peintre.

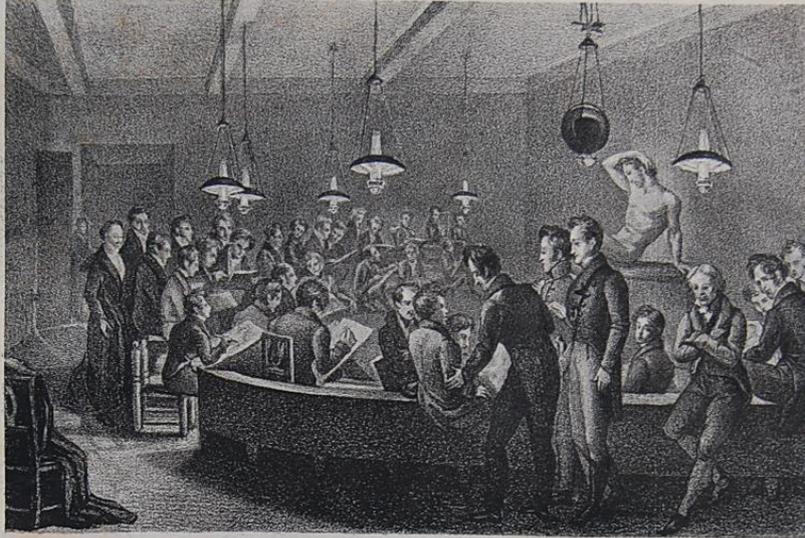
L'Accademia di pittura e scultura era situata all'ultimo  
piano dell'Università, entravasi dalla porticina accanto al  
meccanico fest, e si componeva di 4 grandi locali e di 3  
o 4 piccoli, appena salite le scale (porte e porte) si entra-  
va a sinistra nella sala delle statue oppure si prendeva  
a destra ed incidendo in un lungo andito proprio sotto il tetto  
si arrivava nella seconda sala che era quella del nudo e  
nella stessa camerino che ne era l'anticamera vi era la porta  
del terzo ambiente studio del Professore, più in là ancora,  
sempre continuando nell'andito vi era la quarta sala, sala  
di disegno e pittura, in ultimo trovavasi la fabbrica di arazzi  
instituita dai Re di Sardegna sul fare di quella detta di  
Gobelins per questa fabbrica avevano l'obbligo i professori dell'  
Accademia di fare ogni tanto un quadro che servisse di  
modello, quando entravi all'Accademia questa fabbrica lavorava  
ancora e vedevi terminare l'ultimo arazzo che ne usciva la  
riproduzione di un quadro del Tschey, rappresentante un  
ricordo bene, se Alessandro nella tema di Dario oppure la  
sede rapita ad Achille, d'ordine di Agamemnone esiste ancora  
nel R. Guardamobile la fabbrica era diretta da un signore  
Brun che inoltre tingeva le lane vi lavoravano, come già

Il Sig. Righini, Morgari e suo figlio Paolo (questi gode ancora oggi una piccola pensione di ritiro) ed il Sig. Masonati, pochi anni dopo fu soppresso.

L'Accademia di pittura era affatto in decadenza, il Direttore, Cav.<sup>o</sup> Lorenzo Tichney solo insegnante aveva 96 anni, non si vedeva quasi più un quindici inabile al suo compito, scettico dal custode, Domini, altro vecchio, solo anch'esso a far quel servizio, girava dico, e soffermandosi in qualche allievo, le diceva quasi sempre queste parole, siete voi che avete fatto questo! sì, bene bravo, fatene molte, e passava suo figlio Gaetano, un medesimo pittore in miniatura lo surrogava immediatamente, se ne benissimi che non lo avrebbero conservato al posto del padre, chi per cortesia e passatempo, si dava qualche consiglio e correzione ai nostri disegni a noi altri novellini, erano gli allievi anziani, il Cornaglia, Chiarle, Coronetti e più di tutti un fondamento di nome Marino, nel resto era una scuola organizzata in un modo veramente curioso, era come grande e piccini facevano quel che più le pareva, la scuola cominciava con lo studio del Direttore da una porta sempre aperta, l'allievo che voleva un modello andava a cercarlo in una delle numerose cartelle disposte lungo il muro, nelle quali stavano alla rinfusa i studi dal vero e dal gesto del Professore, stampi non ce n'era, tutti questi disegni erano su carta tinta a lapis della di Roma, cioè pietra nera e gesto, qualcuno aveva anche una parte di lapis rosso, tiratone uno di nostro gusto, si portava via, si copiava alla meglio, e dopo si cambiava con un altro, lo stesso facevano gli allievi che già dipingevano, invece di un disegno, staccavano dalla parete un foglio di stoffa, mani o figure e se ne fentivano il coraggio, un quadro addirittura, nessuno le faceva un'osservazione, nemmeno quel buon vecchio quasi centenario che tutto sul suo carattere non facevamo di nulla, dipingeva

## **Documento 2**

AST, Materie Economiche, Istruzione Pubblica, *Accademia di Belle Arti e Istituti relativi*, mazzo 1, 1689 – 1849, *Regolamenti della Reale Accademia di Belle Arti*, Stamperia Reale, 1825



### **REGOLAMENTI**

DELLA REALE ACCADEMIA DI BELLE-ARTI.

---

**P**erchè tra le cose che servono alla gloria del Principe, e sono certo argomento di florido, e fortunato Governo, poche meglio secondano gli effetti della pubblica felicità, quanto l'amore e l'incremento delle arti figuratrici, che sono tra le Nazioni incivilite, così gran parte delle dolcezze della vita; e perchè tanto giova in tutte le maniere di opere, ed in queste oltremodo, il concorso delle comuni fatiche degli studiosi; la Maestà del Re nostro Signore, dopo di essersi deliberata di restaurare

l' antichissimo Regio Istituto Accademico delle Belle-arti, ha deciso altresì, largheggiando nei sovrani favori, di concedere alla rinnovellata Accademia, con le molte grazie più insigni, anche la confermazione, e l' ampliamento degli antichi ordini nel modo seguente

## TITOLO PRIMO

### CORPO ACCADEMICO

---

- 1.° L' Accademia delle Belle-arti procura l' ammaestramento de' giovani nelle arti del disegno in generale, e più espressamente nella Pittura, nella Scultura, nell' Architettura, e nell' Incisione. Promuove il lustro, e gl' incrementi teorico-pratici delle arti medesime negli Stati del Re.
- 2.° Ha per capo il Gran Ciamberrano, Presidente e Direttore primario.  
È composta  
Del Segretario perpetuo, con titolo di Direttore dell' Accademia.  
Del primo Pittore di S. M., Direttore Artista.  
Del Professore, Segretario a tempo.  
Di dieci Accademici d' onore, fra li quali, piacendo a S. M., è da lei nominato un aggiunto Segretario perpetuo Direttore.  
Di quattordici Accademici Professori nazionali, dai quali è tratto il Professore Segretario a tempo.  
Di Professori esteri,  
Di Socj onorarj.
- 3.° Il Segretario perpetuo Direttore, ed il primo Pittore di S. M. Direttore, sono nominati dal Re.

- 3
- 4.° Gli Accademici d' onore , gli Accademici Professori esteri , ed i Socj onorarj , sono proposti dall' Accademia , e nominati da S. M.
  - 5.° Gli Accademici Professori nazionali sono eletti e nominati dall' Accademia , approvati e confermati da S. M.
  - 6.° L' Accademico Professore Segretario a tempo è nominato dall' Accademia.
  - 7.° Negli Accademici Professori sono compresi Pittori , Scultori , Architetti , Disegnatori , ed Incisori.
  - 8.° Il Segretario perpetuo , e gli Accademici d' onore sono soggetti distinti per condizione illustre , per amore , zelo , e cognizione delle Belle-arti.
  - 9.° Gli Accademici Professori nazionali , e gli Accademici Professori esteri , sono soggetti distinti per lavori ed opere compite con pubblica lode , in questa o quella delle varie parti dell' arte.
  10. I Socj onorarj sono soggetti distinti , nostrali od esteri , che coltivano con lustro alcuna delle arti del disegno.
  11. I quattordici Professori col Segretario perpetuo e col Segretario a tempo , formano il Consiglio accademico.
  12. Ogni Accademico ha diploma , firmato dal Presidente , controsegnato dal Direttore Segretario perpetuo , dal Direttore Professore , e munito del sigillo dell' Accademia.
  13. Dagli Accademici Professori di Pittura , di Scultura , e del Disegno di figura si estraggono i Professori , cui spetta di presiedere agli atteggiamenti del nudo , ed alla posa delle pieghe.

99. Tutti i giovani ammessi alla scuola vi si fanno dall' ora dell' entrata soggetti ai cenni del Direttore Professore, ed alle regole della disciplina, prescritte per la scuola.

## TITOLO OTTAVO

### SCUOLE

#### CAPO PRIMO

##### ORDINI GENERALI

100. L' anno scolastico incomincia li sei di novembre, e termina con tutto agosto.
101. Le scuole sono chiuse nei giorni festivi di Santa Chiesa, e aperti negli altri, secondo l' orario delle varie stagioni dell' anno.
102. L' orario è fissato dal Direttore Professore, e approvato dal Segretario perpetuo Direttore.

#### CAPO SECONDO

##### CORSO D' INSTRUZIONI

103. Le scuole dipendenti dall' Accademia Reale di Belle-arti sono; altre preparatorie, altre speciali
104. Preparatorie sono le scuole che hanno per iscopo di disporre convenevolmente i giovani in generale a questa, o quella delle scuole speciali, cioè;

La prima, e la seconda del Disegno.

La scuola dell'anatomia.

La scuola delle statue.

La scuola del nudo.

La scuola delle pieghe.

La scuola della prospettiva.

La scuola della storia e della poetica.

105. Scuole speciali sono quelle cui si rivolgono i giovani dopo fatta scelta di quelle tra i rami delle arti figurative, al quale intendono di applicare di proposito, e sono;

La scuola di Pittura.

La scuola d'Architettura.

La scuola di Scultura.

La scuola d'Incisione.

106. Il Regolamento speciale delle scuole determina quelle delle scuole preparatorie il corso delle quali debbono aver compito i giovani, per essere ammessi a questa, o quella delle scuole speciali.

### CAPO TERZO

#### SCUOLE PREPARATORIE



#### *Scuola prima del Disegno*

107. I giovani ammessi a questa scuola sono esercitati e diretti, nel copiare li disegni, od altri esemplari di stile purgato, nella pratica

de' varj meccanismi, d' uso in queste scuole; nel metter insieme, e nell' ombrare convenientemente dal rilievo.

*Scuola seconda del Disegno*

108. In questa scuola si danno lezioni teorico-pratiche intorno alla cognizione della macchina umana, allo studio delle proporzioni, all' applicazione de' precetti, mediante l' osservazione sopra i metodi, le misure, e le norme segnate dai sommi Maestri nelle opere classiche dell' arte.

*Scuola d' Anatomia*

109. In questa scuola, il Professore dà lezioni dell' anatomia ad uso de' Pittori e degli Scultori.

110. Il Professore, esposte in minuto la forma, le dimensioni, le connessioni, e le articolazioni delle ossa, dimostra la posizione, la figura, gli attacchi e la struttura de' muscoli, non che il loro ufficio rispettivo ne' diversi movimenti del corpo umano, spiegando, per mezzo dell' osteologia e della miologia, le mutazioni che sono prodotte nei muscoli dagli atteggiamenti diversi.

*Scuola delle Statue*

111. Nella scuola delle statue, il Professore esercita i giovani sopra la miglior scelta delle forme imitate dagli antichi, e porge i precetti per adattare al vero.

112. Da questa scuola si fa distinzione, e separazione de' giovani che passano quindi, gli uni alla Pittura, gli altri alla Scultura, secondo la varia natural disposizione di ciascuno a trattar con miglior frutto questa, o quella delle due arti.

113. Lo studio del nudo ha per oggetto di verificare sulla viva natura le cognizioni acquistate intorno alla macchina umana, sia collo studio delle proporzioni sopra le statue, sia coll' anatomia.
114. Si fa nei mesi, di novembre, dicembre, gennajo, febbrajo, marzo, giugno, luglio ed agosto.

*Scuola delle Pieghe*

115. Lo studio delle pieghe, aggiustate sul manichino, per mezzo di panneggiamenti di varie forme, si fa nei due mesi di aprile e maggio.

*Scuola di Prospettiva*

116. In questa scuola si porgono le regole del ridurre in prospettiva ogni sorta di oggetti; e s' insegna a determinare il grado di luce competente ai corpi delineati.

*Scuola d' Istoria, e di Mitologia*

117. In questa scuola, il Professore espone della mitologia e della storia quelle parti, che più d' appresso riflettono al magisterio delle arti del disegno, e che sono più acconcie a disporre la mente del giovane per l' invenzione pittorica.
118. Attende in ispecie a dichiarare, e far conoscere i riti, le pratiche, le usanze delle Nazioni antiche, e la condizione delle cose loro, sì pubbliche, che domestiche.

## CAPO QUARTO

## SCUOLE SPECIALI

*Scuola di Pittura*

119. In questa scuola , il Professore insegna l' arte del colorito , secondo le norme de' grandi Maestri.
120. Prepara , e dispone i giovani all' imitazione del vero.
121. Porge i precetti per l' invenzione , la composizione , la distribuzione , non che per l' effetto del chiaroscuro , e per la proprietà del così detto *Costume*.

*Scuole di Scultura , d' Architettura , e d' Incisione*

122. Le scuole di Scultura , di Architettura , e d' Incisione vanno soggette a Regolamenti speciali.

## TITOLO NONO

## CONCORSI E PREMJI

## CAPO PRIMO

## DISPOSIZIONI GENERALI

123. Si propongono , e si distribuiscono dall' Accademia , premj maggiori , e premj minori.

124. Gli uni, e gli altri sono preceduti da concorso, dopo il quale si fa il giudizio.
125. Le opere giudicate degne di premio, si fanno proprie dell' Accademia, e vi si ritengono, distinte col nome dell' autore.
126. Il giudizio sopra le opere venute a concorso, si fa esclusivamente dagli Accademici Professori con voto ragionato e scritto, del quale si fa lettura, e discussione, nell' adunanza per ciò assegnata dal Presidente.
127. Un Regolamento particolare determina le condizioni speciali de' concorsi, non espresse nel presente Regolamento.

## CAPO SECONDO

### CONCORSI E PREMJI MINORI

128. Per li premj minori, il concorso è aperto ai soli allievi della scuola.
129. I premj minori hanno per oggetto l' incoraggiamento de' giovani, mediante la ricompensa de' loro progressi, tanto nella teorica, che nella pratica.
130. Sono proposti semestralmente;
- Per l' Accademia del nudo in disegno.
  - Per l' Accademia del nudo in creta.
  - Per l' Accademia delle pieghe in disegno
  - Per l' Accademia delle pieghe in creta.
  - Per un pensiero in acquerello.
  - Per un pensiero modello in creta.
131. Il premio è una medaglia d' argento, oltre la pensione di lire diciotto mensuali per sei mesi.

## CONCORSI E PREMJI MAGGIORI

132. Per li premj maggiori, il concorso è aperto agli artisti in generale.
133. I premj maggiori hanno per iscopo la ricompensa de' lavori che meglio possono conferire a destare, e mantenere vivo il gusto, e il genio del bello, e a promuovere l' onore con le opere dell' arte.
134. Il concorso per questi premj è aperto di tre in tre anni, per le arti della Pittura, della Scultura e dell' Architettura.
135. I temi de' concorsi per questi premj, sono fatti noti al pubblico un anno avanti, con programma a stampa, firmato dal Presidente, dal Segretario perpetuo, e dal Direttore Professore.
136. La scelta del tema si fa preferibilmente di soggetti d' arte, che debbano farsi materia di lavori, o di opere pubbliche negli Stati del Re.
137. Il premio è una medaglia d' oro.
138. Le opere presentate, ed ammesse al concorso per li premj maggiori, sono esposte al pubblico, prima, e dopo lo scrutinio ragionato, che si fa dai Professori Giudici del concorso.
139. Il risultato del giudizio sopra li concorsi ai premj maggiori, è fatto pubblico colla stampa.

## TITOLO DECIMO

## POSTI DI STUDIO A ROMA

140. Premio di rari, e ben sostenuti progressi, accompagnati dalla buona condotta, e compimento degli ammaestramenti nelle teoriche

e nelle pratiche dell' arte , per gli allievi della Regia Scuola , sono li posti di studio a Roma , che per grazia Sovrana si assegnano ai detti allievi , secondo le condizioni qui dopo espresse.

141. I posti siffatti sono :

- Per la Pittura.
- Per la Scultura.
- Per l' Architettura.

142. Si concedono , per nomina del Re , dopo concorso , e giudizio.
143. Il concorso si fa di tre in tre anni , per la Pittura , e la Scultura ; di sei in sei anni , per l' Architettura.
144. Si rende noto al pubblico mediante programma a stampa , che si pubblica sei mesi prima dell' apertura del concorso , e nel quale sono ricordate le condizioni del concorso medesimo.
145. Queste condizioni si riferiscono alla persona del concorrente , e alla materia del concorso.

146. Nella persona del concorrente richiedesi :

- 1.° Che sia suddito di S. M.
- 2.° Che non abbia oltrepassata l' età di ventisei anni.

147. Le condizioni concernenti alla materia del concorso , sono :

Per li Pittori

- 1.° Che sostengano onorevolmente un esame sulla Prospettiva , sull' Anatomia , e sulla Storia.
- 2.° Che eseguiscano un' accademia del nudo , dipinta di grandezza metà del vero.
- 3.° Che facciano un quadro bozzetto d' invenzione.

Per gli Scultori

- 1.° Che sostengano onorevolmente l' esame sopra l' Anatomia , e sopra la Storia.

2.° Che modellino il nudo nelle stesse dimensioni dette sopra per li Pittori; e che compongano un basso rilievo d' invenzione.

Per gli Architetti.

1.° Che facciano fede d' aver sostenuto con lode gli esami prescritti dai Regolamenti della Regia Università sopra la materia degli studj, prefissi dai Regolamenti medesimi.

2.° Che sostengano allo stesso modo l' esame sopra la Prospettiva, secondo gli ammaestramenti detti sopra per la scuola accademica.

3.° Che eseguiscano in disegno un progetto d' Architettura; e compongano un lavoro di Ornativa, secondo le norme assegnate dai Giudici del concorso.

148. Il giudizio sopra il merito de' lavori venuti a concorso, si fa con scrutinio ragionato, in iscritti.

149. A procurare l' effetto della Regia nomina, questo giudizio debbe esprimere, che l' opera è, non solamente la migliore fra quelle venute a concorso, ma degna veramente per se di procurare all' autore la grazia del posto di studio a Roma.

150. I lavori premiati restano proprietà dell' Accademia.

151. Il giovane premiato al concorso, e nominato da S. M. pel posto a Roma, riceve dalla grazia Sovrana, franchi seicento per le spese del viaggio, ed assegno per sei anni della pensione di lire mille duecento, pagata a Roma, sopra le relazioni de' progressi e della buona condotta, che di là provengono nel corso dell' anno, al Gran Ciamberlano Presidente.

152. I pensionati del Re a Roma mandano, per obbligo, ogni anno all' Accademia un lavoro, che è saggio de' progressi, e che, approvato dall' Accademia medesima, fa merito all' autore per conseguire dalla grazia del Re una proporzionata ricognizione.

### ***Documento 3***

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione De Fornaris, FD 236 - Francesco Gonin, *Elenco de' miei lavori e qualche ricordo di gioventù*, manoscritto (copia redatta da Francesco Bruneri dall'autografo di Gonin, 1878), f. 28

«Egli [Biscarra] soleva estate ed inverno disegnare o dipingere il nudo con noi, la sua presenza ci teneva in freno e si studiava di più, un dì di questi inverni, non ricordo bene il quale, fece un quadretto rappresentante l'interno della scuola, ritrattando tutti gli allievi al loro rispettivo posto, v'introdusse inoltre un gruppo di signori ai quali egli faceva gli onori della scuola e li pose tutti intorno a me mentre egli toccandomi il braccio mi faceva girare onde le mostrassi il mio lavoro, era darmi il posto d'onore nel quadro, giacchè questi Signori erano, S.E. il Marchese S.t Marzano, Gran ciambellano e Presidente del Corpo Accademico, il Cav.re Cesare Saluzzo Segretario perpetuo dell'Accademia ed il Conte Canelli vice-presidente, questo quadretto lo regalò al Re Carlo Felice, ed io lo rividi nel Palazzo del Duca di Genova, ove abitò sempre Carlo Felice e probabilmente vi sarà ancora».

#### ***Documento 4***

Giovanni Battista Biscarra, *La scuola serale del Nudo all'Accademia Albertina*, 1821 ca., olio su carta applicata su cartone, Torino, collezione privata



#### ***Documento 5***

Giovanni Battista Biscarra e Francesco Gonin, *Scuola del nudo*, in AST, Materie Economiche, Istruzione Pubblica, *Accademia di Belle Arti e Istituti relativi*, marzo 1, 1689 – 1849, *Regolamenti della Reale Accademia di Belle Arti*, Stamperia Reale, 1825



**Documento 6**

G. B. Biscarra e F. Gonin, *Antiporta dei Regolamenti della Reale Accademia di Belle arti*, Stamperia Reale, 1825 (litografia, 20 x 15 cm)



### ***Proposte di approfondimento***

- L'infanzia e la prima giovinezza di Francesco Gonin furono caratterizzate da una complessa situazione politica, che egli in parte rievoca nei suoi ricordi. Quali sono i passaggi politici fondamentali nella storia sabauda tra 1808 e 1821?
- In compagnia del padre è testimone di un evento storico: quale? Che conseguenze avrà nell'assetto politico sabauda? In che modo Carlo Alberto otterrà la sua riabilitazione politica in patria, fondamentale per la sua salita al trono?
- Gonin descrive con divertito trasporto gli anni trascorsi all'Accademia di Belle Arti. Qual era la situazione della scuola nel 1820, quando Gonin si iscrisse, prima della riforma avviata dal re Carlo Felice? Chi era il direttore della scuola e come lo ricorda il suo allievo?
- La salita al trono di Carlo Felice, dopo l'abdicazione del fratello nel 1821, coincise con i primi tentativi di rinnovamento culturale, tra cui spiccano alcuni provvedimenti decisivi nella direzione dell'Accademia di Belle Arti. Quali furono i passi più significativi di queste trasformazioni?
- Quali le novità introdotte da Biscarra? Chi erano gli artisti chiamati a insegnare alle giovani leve? Chi dirigeva le tre scuole principali (pittura, scultura, architettura)?
- Da chi era composta la direzione dell'Accademia? Si definiscano le funzioni del Gran Ciambellano e del Direttore artista.
- Nei nuovi *Regolamenti* dell'Accademia la formazione del futuro artista è definita da un *cursus studiorum* più dettagliato rispetto al passato. Qual era la differenza tra scuole preparatorie e scuole speciali? Quale tra i corsi era ritenuto fondamentale? Quale importanza, tra le scuole preparatorie, aveva la scuola delle Statue? Perché esisteva una “Scuola d'Istoria e di Mitologia”?
- I nuovi Regolamenti offrono una nuova possibilità di studio per i giovani artisti: di che cosa si trattava? Com'era strutturato? Qual era la meta preferita dagli studenti? Perché? Quali gli artisti, italiani ed esteri, di riferimento?
- L'*Antiporta* dei *Regolamenti* del 1825 riunisce elementi allegorici e citazioni contemporanee, soprattutto al clamoroso acquisto della collezione egizia del Drovetti, politico e appassionato d'archeologia. Come si colloca Drovetti nel quadro della riscoperta dell'antico in atto tra la seconda metà del Settecento e i primi anni del XIX secolo? Quale ricaduta ebbe questo interesse per le antichità in ambito artistico e architettonico? Quale importanza rivestiva per la corte la preziosa acquisizione della collezione egizia?

## **Bibliografia di riferimento**

- *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria*, atti del convegno di Torino 11 – 13 settembre 1989, 2 voll., Roma 1991

- *L'età della Restaurazione e i moti del 1821*, atti del convegno nazionale di studi, Bra 12 – 15 novembre 1991 per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Guglielmo Moffa di Lisio, a cura di A. Mango, L'Artistica, Savigliano 1992.

Per un inquadramento generale della situazione artistica nel Piemonte fino alla metà dell'Ottocento

- *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773 – 1861*, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, M. Rosci, Torino 1980.
- S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II. Settecento e Ottocento, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1982, in particolare pp. 876 – 889, pp. 994 – 1013
- S. Pinto, *Dalla Rivoluzione alla Restaurazione*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, CRT, Torino 1987, pp. 101 – 128.
- F. Dalmaso, *La pittura in Piemonte nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1991, pp. 45 – 63.
- P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800 – 1830*, Unicredito Italiano, Torino 2002

In merito all'Accademia Albertina

- F. Dalmaso, P. Gaglia, F. Poli, *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1982
- F. Dalmaso, *L'Accademia Albertina al tempo della donazione dei cartoni*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982, pp. 35 – 39.
- F. Dalmaso, *L'istituzione del pensionato artistico*, in *Arte di corte da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987, pp. 313 - 330.
- M. Tomiato, *L'Accademia di Belle Arti*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800 – 1830*, Unicredito Italiano, Torino 2002, pp. 268 - 272.

Sul nascente gusto per l'antico Egitto in Piemonte

- S. Donadoni, S. Curto, M. Donadoni, *L'Egitto dal mito all'egittologia*, Torino 1990
- E. Leospo, *Il gusto egittizzante nelle arti in Piemonte. Motivazioni e sviluppi*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XLVII, pp. 17 – 28.
- S. Curto, *Museo Egizio di Torino 1824: la scoperta dell'arte egizia*, in *Attraverso l'Egittologia. Scritti di Silvio Curto*, Torino 2001
- W. Canavesio, *Il gusto egizio*, pp. 262 – 263, P. Dragone, *La nascita del Museo Egizio*, pp. 264 – 265, S. Curto, *Bernardino Drovetti*, pp. 266 – 267, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte*, cit., Torino 2002.

### 1.3 Le imprese litografiche e i primi lavori: l'attività teatrale e l'abbazia di Hautecombe

Il persistente stato di indigenza che pare affliggere la famiglia Gonin, stando a quanto affermato dallo stesso Francesco nei suoi ricordi manoscritti, viene sollevato dall'attività litografica intrapresa dal giovane artista tra 1820 e 1822, sperimentando una tecnica innovativa e da poco introdotta in Piemonte da Felice Festa. Uomo estroso e ricco di interessi culturali, abile suonatore di strumenti a corda e copista di musica, dopo diversi mestieri soprattutto nel campo editoriale, Festa fonda nel 1817 a Torino la prima impresa litografica, conosciuta probabilmente a Milano nel laboratorio di Giuseppe De Werz, attivo da circa dieci anni nella capitale lombarda. Egli ottiene l'autorizzazione regia all'esercizio della litografia nel 1820 **(Documento 1)**.

La produzione era inizialmente indirizzata alle stampe d'arredo, per poi ampliarsi a generi molto diversi, dall'ambito scientifico con le commissioni della Reale Accademia delle Scienze, fino alla burocrazia amministrativa, come dimostrano le tavole dell'*Atlante itinerario delle provincie di terraferma di S. S. M. il Re di Sardegna* «eseguite d'ordine dell'Azienda Economica dell'interno» ed esposte alla mostra torinese del 1820. Negli anni successivi, l'impresa di Felice Festa, morto nel 1828, e del figlio Demetrio suo successore si cimentò in opere di grande impegno, cui spesso partecipò lo stesso Gonin: tra questi volumi, pubblicati in edizioni eleganti e costose, spesso a fascicoli, spiccano le *Vite e ritratti di sessanta piemontesi illustri* (1824), il *Viaggio romantico-pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia dell'avvocato Modesto Paroletti* (3 voll., 1824 – 1834), l'*Iconografia Sabauda, ovvero raccolta de' Principi dell'augusta famiglia dei Reali di Sardegna* (1832), chiaro esempio di celebrazione della dinastia sabauda in linea con quanto andava propugnando la casa reale dopo i drammatici rivolgimenti del periodo francese.

La tecnica litografica era stata messa a punto, sul finire del XVIII secolo, dal tedesco Alois Senefelder a Monaco di Baviera, da cui era stata poi diffusa in tutta Europa, proprio grazie alla relativa facilità e velocità esecutiva, permettendo tra l'altro tirature piuttosto elevate con un conseguente abbassamento dei costi di produzione. La litografia, procedimento di stampa in piano, si basa sul principio dell'incompatibilità delle materie grasse con l'acqua: il disegno viene tracciato con materiale grasso (inchiostro, matita o gessetto) su una matrice di pietra calcarea (da cui il nome della tecnica), che viene in seguito bagnata; si passa poi all'inchiostratura che aderisce soltanto alle parti disegnate e quindi alla stampa, ponendo un foglio di carta sulla matrice che verrà pressata dal torchio litografico. La litografia permetteva un controllo diretto da parte dell'artista, senza passare a specialisti per l'esecuzione delle matrici, come nel caso delle incisioni a bulino, dell'acquaforte o altre.

I primi tentativi litografici di Gonin prendono spunto dai soggetti equestri del francese Carle Vernet, le cui litografie erano molto diffuse in Italia. E' lo stesso artista a ricordarcelo, tracciando un rapido quadro storico della litografia a Torino negli anni di Carlo Felice e intuendo margini di guadagno per lui molto importanti **(Documento 2)**.

Egli, dunque, si cimenta presto nella litografia, acquisendo man mano una notevole perizia tecnica: il suo repertorio, molto ampio, spazia dagli animali, soprattutto cavalli, alle vedute pittoresche, ai ritratti, genere in gran voga sulla tipologia desunta dal francese Ingres, *reportages* sui divertimenti della corte e dell'aristocrazia, soggetti religiosi e militari, fino a opere di carattere storico-letterario tratti in particolare da Byron e Hugo. Nell'ambito dell'editoria illustrata a carattere encomiastico promossa da Felice Festa, Francesco Gonin riveste un ruolo di primo piano, come emerge nella *Vita e ritratti di sessanta piemontesi illustri ad opera di Modesto Paroletti* (1824), in cui Gonin esegue i ritratti del re Carlo Felice e della moglie, la regina Maria Cristina di Borbone, litografati nello stabilimento di Festa. Negli stessi anni Gonin fu coinvolto in un'altra opera di grande impegno, il *Viaggio romantico-pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia*, sempre opera del binomio Festa - Paroletti, che guardano stavolta ad una monumentale impresa simile attuata in

Francia, i *Voyages pittoresques et romantiques* di Nodie, Taylor e De Cailleux, al fine di proporre in Piemonte l'interesse per monumenti antichi, rovine, luoghi naturali visti attraverso la nuova sensibilità romantica per il "pittoresco". Tra le molte litografie eseguite da Gonin, che ricorda questo lavoro nelle sue *Memorie*, spicca quella intitolata *Badia di Vezzolano*, luogo simbolo della riscoperta dell'architettura medievale piemontese nell'Ottocento, oppure il *Ponte suol'Elvo*, che definisce un paesaggio maestoso di gusto romantico.

Gonin continuerà a collaborare anche con il giovane figlio di Felice Festa, Demetrio, che assumerà la direzione dello stabilimento litografico dopo la prematura morte del padre nel 1828: un paio d'anni più tardi Gonin dà alle stampe "a sue spese", come egli stesso rammenta, i *Souvenirs Pittoresques de Hautecombe...* **(Documento 3)**, che intendono celebrare un luogo altamente simbolico per i Savoia, l'abbazia di Altacomba in Savoia, restaurata per volontà di Carlo Felice in quegli anni, impresa cui aveva partecipato direttamente il giovane Gonin coinvolto dal futuro suocero, Luigi Vacca. Le tavole, molto accurate tecnicamente e ricche di fascinosi chiaroscuri, alternano vedute dell'abbazia inserita nel contesto naturale a riprese all'interno dell'edificio, proponendo un modello in linea con il gusto *troubadour* della corte.

Nella carriera di Gonin l'attività litografica rappresenta, come abbiamo visto, una fonte di guadagno e di successo, che gli permette di intrecciare relazioni sociali con personalità di spicco dell'ambiente colto torinese e non solo. Lo dimostra la salda amicizia con Massimo Tapparelli d'Azeglio all'inizio degli anni Trenta, in occasione dell'illustrazione dell'*Ettore Fieramosca*, la cui seconda edizione stampata a Torino da Giuseppe Pomba nel 1833 era corredata proprio dalle litografie di Gonin. L'amicizia con d'Azeglio, «la quale non ebbe fine che colla sua vita», portò ad un incontro fondamentale nella carriera dell'artista: l'incontro a Milano nel 1835 con Alessandro Manzoni, suocero di d'Azeglio, che ne aveva sposato la figlia Giulietta nel 1831, incontro che sfocerà nella commissione all'artista piemontese dell'illustrazione dei *Promessi Sposi*. La conoscenza dell'ambiente milanese nel 1835 aveva colpito favorevolmente Gonin **(Documento 4)**.

Per motivi editoriali, nel 1836 Manzoni aveva deciso di pubblicare un'edizione di pregio della sua opera letteraria più celebre, con alcune correzioni nel testo e aggiungendovi in appendice *La storia della colonna infame*. I due testi sarebbero stati accompagnati da illustrazioni e vignette e per tale scopo contattò, nel 1837, Francesco Hayez, campione della pittura romantica, senza giungere però ad un accordo. Sarà il genero Massimo d'Azeglio a suggerirgli il nome di Francesco Gonin, che conosceva già da qualche tempo: con l'artista piemontese Manzoni avvierà una strettissima collaborazione, che durerà dal 1839 al 1842, il cui risultato sarà un'edizione molto fedele alle esigenze narrative del celebre letterato. Manzoni forniva a Gonin disposizioni precise per l'ordine delle vignette, la loro dimensione e il soggetto da rappresentare, la scelta delle ambientazioni e dei costumi adeguati al XVII secolo. In questa occasione, Gonin non utilizzò la litografia, ma si cimentò nella xilografia (incisione su legno), più adatta alle alte tirature previste per l'opera, ottenendo sull'uso di questo mezzo preziosi suggerimenti da Massimo d'Azeglio **(Documento 5)**.

Gonin eseguì 36 delle 38 illustrazioni che aprono i capitoli e più di 300 vignette, mentre le altre furono affidate a Massimo d'Azeglio, Luigi Bisi, Federico Moja, Paolo e Luigi Riccardi e Giuseppe Sogni, rivestendo comunque un ruolo predominante nell'impresa. Il risultato soddisferà molto Manzoni, che dedicherà "*All'ammirabile suo traduttore e carissimo amico Gonin*" una copia dell'edizione, cogliendo la capacità dell'artista torinese di dare vita ad un "racconto per immagini", in cui le vignette sono strettamente legate al testo e fedeli interpreti dell'umorismo manzoniano che permea il romanzo storico **(Documento 6)**.



F. Gonin, *Ritratti di Lucia e Renzo nell'edizione del 1840 dei Promessi Sposi*

La conoscenza del pittore Luigi Vacca, padre di Cesare, compagno di studi di Francesco Gonin, permette al giovane artista di collaborare a numerose imprese decorative, legate soprattutto all'attività teatrale che Vacca conduceva insieme al cognato Fabrizio Sevesi<sup>1</sup>, cui si aggiunge presto l'esperienza dell'abbazia di Hautecombe, antico sacrario sabauda, rinnovato su commissione del re Carlo Felice a partire dal 1824. L'impegno a teatro rappresenterà per Gonin un'altra fonte di guadagno prolungata nel tempo, almeno fino al 1839, quando abbandonerà l'attività di direttore del vestiario per i numerosi giudizi negativi espressi dai critici teatrali torinesi, che lo accusarono di "trascurataggine e svogliatezze". Gonin ricorda con gioia gli inizi di quell'attività così coinvolgente **(Documento 7)**.

Restano purtroppo poche tracce dei lavori di Gonin come costumista e soprattutto come scenografo, mentre è più ricca la documentazione iconografica relativa alle feste e ai tornei, alle divise militari (di cui restano alcuni disegni preparatori presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino) e agli abiti per la corte. Grazie, poi, al rapporto di fiducia instauratosi con il nuovo re di Sardegna, Carlo Alberto, Gonin ottenne numerose commissioni ed ebbe la possibilità di documentare, con il suo tratto rapido e vivace, alcuni momenti fondamentali della vita di corte. Lo dimostrano le tavole cromolitografiche realizzate, su committenza regia, in occasione delle nozze tra il principe ereditario Vittorio Emanuele e l'arciduchessa d'Austria Maria Adelaide d'Asburgo Lorena per documentare il grande carosello storico tenutosi in piazza San Carlo il 22 aprile 1842.

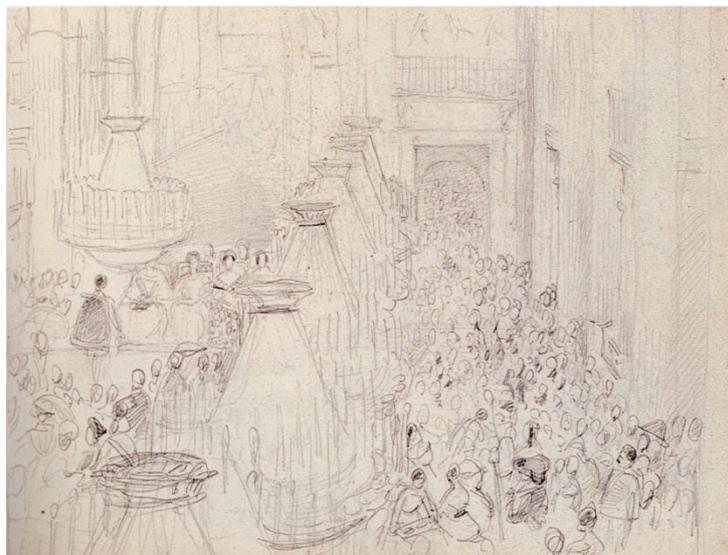
---

<sup>1</sup> Luigi Vacca e Fabrizio Sevesi collaborarono alla spettacolare decorazione del salone centrale del castello sabauda di Govone (Cn), ispirata alla neoclassica Sala dei Niobidi degli Uffizi di Firenze ed eseguita nel 1820 su volontà di Carlo Felice, allora duca del Genevese e futuro re di Sardegna; per la decorazione del castello di Govone, cfr. *Il castello di Govone. Gli appartamenti*, a cura di L. Moro, Celid, Torino 2000; F. Dalmaso, *La decorazione pittorica nel Castello di Govone*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800 – 1830*, Unicredito Italiano, Torino 2002, pp. 243 – 245.



AST, Biblioteca Antica, F. Gonin, *Carosello che ebbe luogo in Torino sulla piazza S. Carlo il venerdì 22 aprile 1842...*, Torino 1842

Un *Album* di disegni, conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Torino acquisito dalla Fondazione De Fornaris, realizzato sempre quell'anno, rappresenta un vero e proprio reportage delle nozze del principe con schizzi essenziali, ma al contempo vivacissimi di quei regi festeggiamenti.



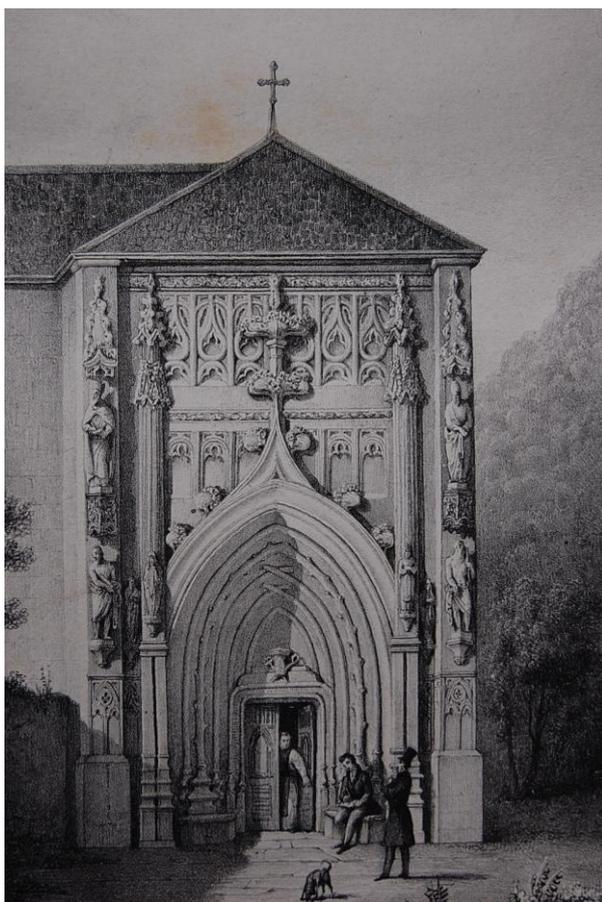
F. Gonin, *Schizzo di grande sala durante la festa da ballo in costume in Palazzo Reale di Torino in occasione delle nozze dei duchi di Savoia, 13 aprile 1842, Torino, Gam, Fondazione De Fornaris, album FD 529.*

Un'altra esperienza fondamentale nella formazione di Francesco Gonin fu, come si diceva, la collaborazione con Luigi Vacca per le decorazioni dell'abbazia di Hautecombe, sul lago di Bourget, la cui ricostruzione, dopo la tempesta rivoluzionaria, Carlo Felice affida all'architetto Ernest Melano, ingegnere del genio civile e regio architetto, cui fornisce indicazioni rigorose sulla ricostruzione in stile "gotico" del tempio che accoglieva i resti dei fondatori della dinastia sabauda. La ricostruzione, secondo un medioevo *troubadour* in una curiosa commistione dei virtuosismi del

gotico *flamboyant* con elementi ancora tardo-barocchi, continuò anche dopo la morte del re per volontà della regina vedova, Maria Cristina, che culminò con la consacrazione dell'abbazia nel 1843, celebrata anche dalla pubblicazione dei due fastosi volumi della *Storia e descrizione della R. Badia d'Altacomba* di Luigi Cibrario, storico "ufficiale" della dinastia.

Vacca, incaricato di eseguire alcuni dei dipinti della chiesa, coinvolge presto Gonin in quell'impresa, dove il giovane artista eseguì otto riquadri nella volta del coro dedicati alla vita di San Bernardo. Fu un'impresa di grande impegno per il pittore, visto che era «la prima volta ch'io dipingevo a calce a colore, ero imbarazzato assai e per produrre qualche cosa non di buono, ma di tollerabile dovetti fare, disfare e rifare»; si trattò, in ogni caso, di un evento importante per la sua crescita personale e professionale, inserito in una folta *équipe* di artisti, scultori, tra cui Benedetto Cacciatori, pittori, stuccatori coinvolti in questo precoce esempio di *revival* medievale.

Il ricordo di quei luoghi isolati e inospitali torneranno anche nelle belle litografie che Gonin dedica all'abbazia nel 1830, in linea con quanto l'editoria subalpina proponeva in quel giro di anni, come dimostra la *Sacra di San Michele* disegnata e descritta da Massimo d'Azeglio con belle litografie dello stesso Azeglio pubblicata nel 1829.



AST, Biblioteca Antica, Francesco Gonin, *Souvenirs pittoresque de Hautecombe...* - *Façade de la chapelle de Bellec*, Torino 1830

Fonti

Documento 1

Ast, Sezioni Riunite, Patenti Controllo Finanze, Concessioni Regie, anno 1820, 2 maggio, reg. 1°, f. 100, Privilegio privato a Felice Festa

1700  
li 7. Giugno

Vittorio Emanuele  
etccc etccc

Felice Festa  
privilegio privato per anni dieci per l'esercizio della Litografia etc.

Albergo 1820

Felice Festa primo introduttore dell'arte Litografica negli Stati Nostri si ha Supplicato di voler innalzare lo stabilimento di Litografia da esso aperta in questa Capitale, onde possa col continuato successo del medesimo risarcirsi delle gravi spese per tale oggetto incontrate, e corrispondere alla pubblica esportazione, non che servire al comune vantaggio. Espedisci Noi determinati di accogliere favorevolmente le Supplicazioni del Rite abbiamo colle presenti di Nostra certa scienza, e Regia autorità, avuto il parere del Nostro Consiglio, accordato, ed accordiamo al predetto Felice Festa il privilegio privato per anni dieci prossimi per l'esercizio della Litografia negli Stati Nostri di Terraferma, esclusa la Divisione di Genova, inibendo a qualunque altro di aprire pendente il termine sovraaccennato di Stabilimenti Litografici nel territorio compreso nella presente privilegia sotto pena della perdita degli oggetti ai medesimi inserenti, i quali cederanno al Rite, e di scudi cento al R.° Fisco applicandi. Vogliamo però che il detto Festa non possa esercitare l'arte Litografica che nella Città Nostra di Torino né Luoghi, che saranno scelti d'accordo colla Polizia, e sotto la vigilanza di questa, e ch'esso sia soggetto agli stessi regolamenti, cui vanno soggetti i Stampatori, per la qual cosa dovrà pagare l'opposto sottomeffione avanti il Capo Revisione, o quella persona, che sarà da esso deputata. Mandiamo a chiunque spetta di osservare, e far osservare le presenti, che tale è Nostre Mente. Dat. Torino li 2. Maggio 1820, e dell'Angue No<sup>re</sup> il decimo Nono.

V. Emanuele  
V. Pallotti p. pel Min. Reg. t.  
V. Brignone  
V. Corte  
Balbi

## ***Documento 2***

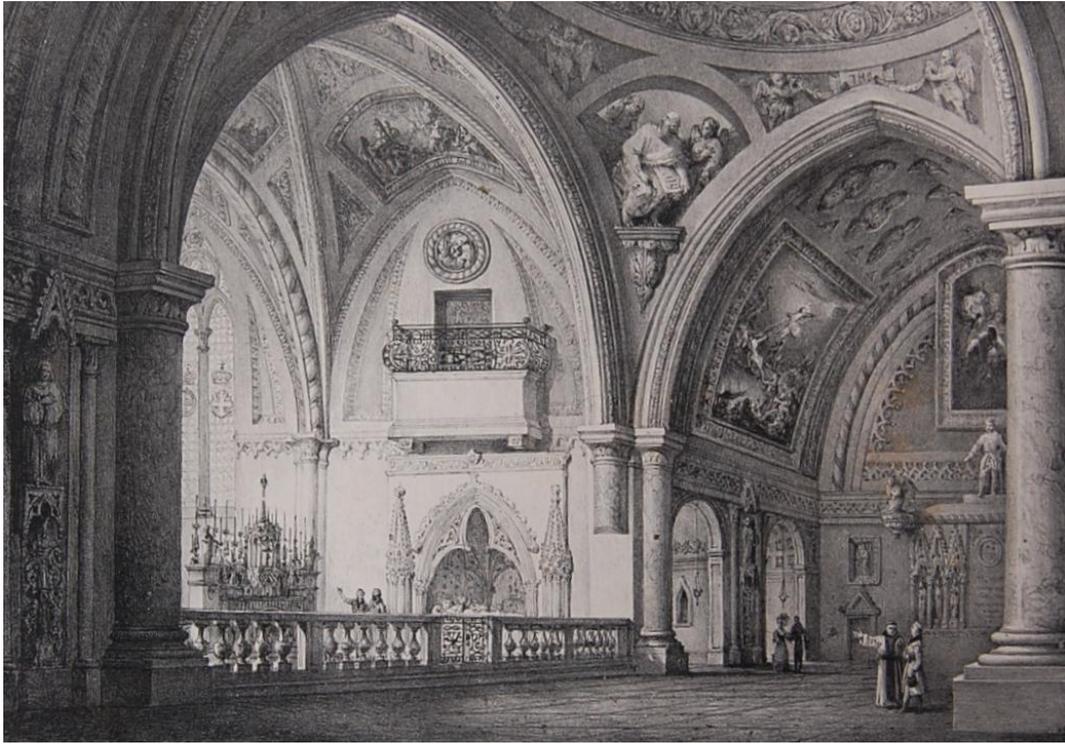
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione De Fornaris, FD 236  
Francesco Gonin, *Elenco de' miei lavori e qualche ricordo di gioventù*, manoscritto (copia redatta da Francesco Bruneri dall'autografo di Gonin, 1878), ff. 19-20

«1822. Prima litografia, cavalli copiati da C. Vernet ed altri animali di vari autori; continuazione dei soliti studi per il rimanente dell'anno scolastico.

Spuntò anche per me una vena di guadagno nella litografia introdotta a Torino da Felice Festa nel 1816, il conte Ponte di Pino, principale promotore di quella novità e discreto dilettante d'incisione e disegno, aveva già riprodotti con successo, stampandoli anche a due tinte, vari disegni di animali sul genere del Londonio, fatti a penna dal Palmieri padre del Professore Municipale, il Sig.r Vacca aveva anch'esso disegnato varie pietre fra le quali due composizioni tratte, una dalla tragedia di \*\*\* l'altra da quella di Virginia del Alfieri (ne serbo ancora una copia di entrambe) volli provarmi anch'io a quel nuovo modo di disegnare e riuscitovi passabilmente ebbi tosto qualche commissione sia dal sig.r Festa che mi fece copiare dei cavalli disegnati pure su pietra da Carle Vernet, e ch'egli pubblicava a fascicoli, erano cavalli intieri, con o senza l'uomo, o teste grandi, i cavalli me li pagava 10 cad.no e le teste 5, era ben poca cosa, ma erano i primi ch'io guadagnava e mi parevano molti, anche il sig.r Maggi negoziante di stampe, mi fece copiare delle incisioni di animali da Potter e da Bergham, e gatti da Mind di Berna, di tutti questi lavori, ho ancora qualche esemplare, venendo poi in età ed acquistandovi pratica, la litografia fu per me una vera risorsa e per molti anni la fonte dei miei guadagni quotidiani»

### *Documento 3*

AST, *Biblioteca antica*, I.II.5, Francesco Gonin, *Souvenirs pittoresque de Hautecombe dessinés d'après nature et lithographiés par François Gonin*, Imp. Lit. de Démétrius Festa, Torino 1830



*Intérieur de l'Eglise*



*Vue d'Hautecombe pris du milieu du lac*

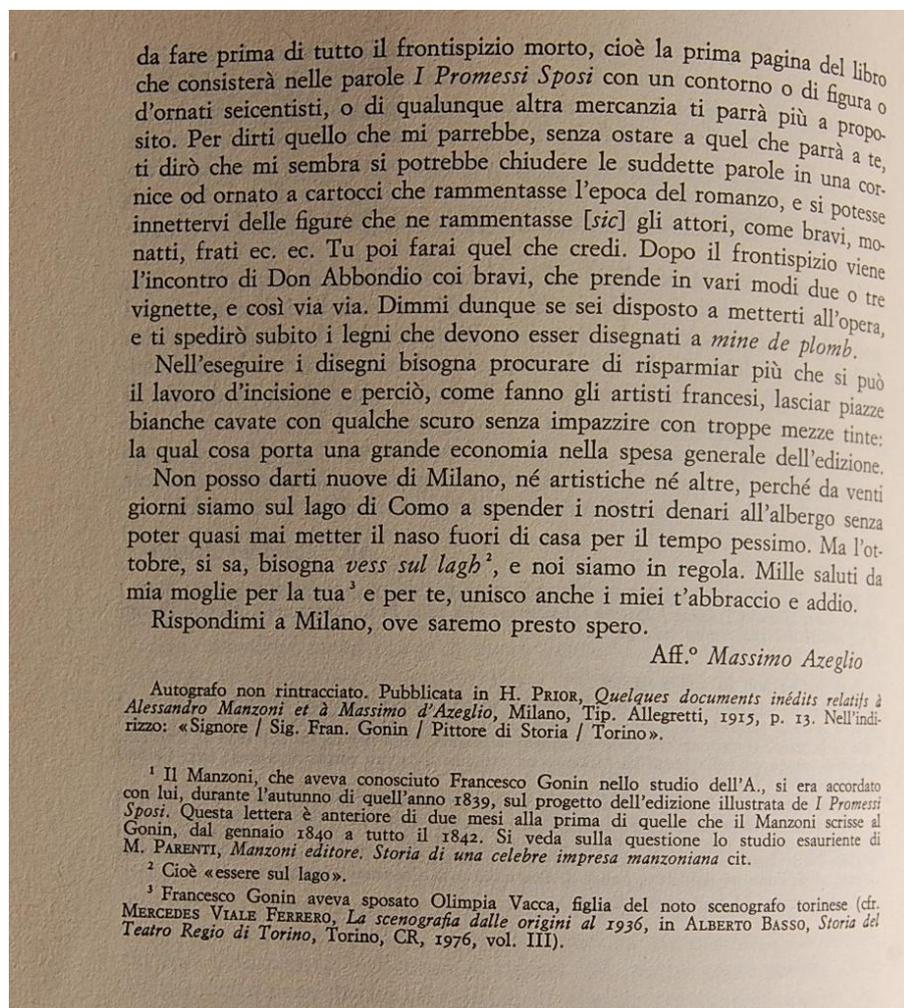
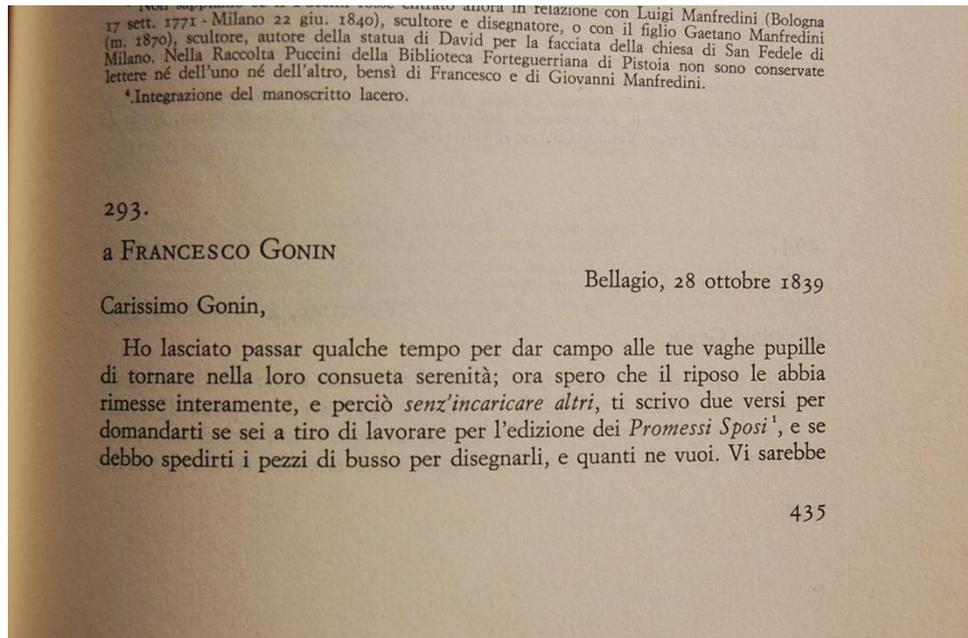
#### ***Documento 4***

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione De Fornaris, FD 236  
Francesco Gonin, *Elenco de' miei lavori e qualche ricordo di gioventù*, manoscritto (copia redatta da Francesco Bruneri dall'autografo di Gonin, 1878), ff. 58-59

«1835/ Questo mio primo soggiorno in Milano fu per me la più bella e brillante epoca della mia vita artistica, ero giovane, pien di fuoco avido di vedere e imparare, nuovo affatto alla vita che allora feceasi a Milano, vita tutta d'arte e di generosa emulazione fra gli artisti, fu pure quell'epoca la più fertile di bell'ingegni radunativi si in pittura che in scoltura e lettere, l'ozio intellettuale in cui forzatamente doveva vivere la classe agiata anzi ricchissima di Milano a cui il geloso Governo Austriaco vietava ogni ingerenza, non solo nella politica, ma persino nelle cose municipali, faceva sì che ogni suo pensiero si rivolgesse alle arti, solo sfogo lasciatole, e quindi negli studi degli artisti vi bazzicavano continuamente i primi Signori ed i più ricchi possidenti e banchieri della Città, tutti ricevevano commissioni che era una gara a chi ne dava di più, onde vedere alle esposizioni le migliori opere fregiate dei loro nomi [...] era l'età dell'oro per gli artisti, conobbi in quell'epoca, mercè il patronato di Azeglio, Manzoni, Grossi, Cantù, Carcano, Raiberti fra i letterati e fra gli artisti, Molteni, Hayez, i due Canella, Sogni, i due Riccardi, San Quirico, i due Bisi, ed il figlio del paesista Luigi, buon pittore d'interni, Lipparini, Servi, e fra gli scultori, Marchesi, S. Giorgio e Puttinelli»

## Documento 5

Massimo d'Azeglio, *Epistolario*, a cura di G. Virlogeux, Centro Studi Piemontesi, Torino 1987



Lettera di d'Azeglio a Gonin da Bellagio, 28 ottobre 1839, n. 294, pp. 435-436

<sup>3</sup> Francesco Gonin aveva sposato Olimpia Vacca, figlia del noto scenografo torinese (cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, in ALBERTO BASSO, *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino, CR, 1976, vol. III).

294.

a FRANCESCO GONIN

Vimercate, 11 novembre 1839

Carissimo Gonin,

Oggi, se non diluvia troppo, o domani al più tardi, torno a Milano (siamo a Vimercate in casa Seufferheld) e subito ti spedisco i 12 pezzi di busso.

Ora rispondo ai tuoi quesiti. Quanto al cancellare non saprei cosa dirti; ma penso che colla gomma elastica leggermente si potrà riuscirvi, purché

436

non si voglia tornarvi su troppe volte; che allora si porterebbe forse via la patina di blanc d'argent, che è posta sul busso per render più piacevole il disegnare. Siccome però non deve rimanere il disegno e che l'incisione lo porta via, penso che poco deve importare comunque resti la superficie disegnata, purché i contorni ed i tratti sian netti.

Vedrai dalla grandezza del busso che ti mando per il frontispizio morto che non può eccepire la pagina. Per rispondere a tutte l'altre domande ti dirò che Manzoni stesso ha fatto il lungo e noioso lavoro di scegliere i soggetti, e la grandezza dei disegni in modo che combinarsero col testo dell'edizione. Così ogni pezzo di busso lo riceverai involto in una carta sulla quale è scritto il soggetto, se deve stare pel largo o per l'impiedi ec. Perciò la pappa è fatta e non rimane che a disegnare. Ed il mio *via via* è stato perché avevo in mente che il lavoro è già tutto distribuito. Ma tu non lo potevi sapere.

Milano, 13 novembre 1839

Finisco qui la mia lettera dopo aver parlato cogli editori<sup>1</sup> e con Manzoni del nostro affare, ed ecco cosa debbo dirti. Siccome probabilmente si farà venir tre incisori da Parigi<sup>2</sup>, e che le imprese di questo genere vanno sempre meglio e più sollecite quando i cooperatori sono riuniti, così ti si propone di venir a Milano per un certo tempo ben inteso viaggio pagato; sarai in casa Manzoni, ed egli ti offre la camera a terreno già occupata da Grossi, tavola, colazione, letto... ec. ec. facendoti molte scuse se il trattamento non corrisponderà al tuo merito. Capisci benissimo che essendo sul luogo potresti far i disegni molto meglio per i costumi, le località dal vero ec. Sicché per ora non ti mando bussi, e spero che te li verrai a prendere da te. Se ti risolvì vieni pure presto quanto vuoi. Scrivimi solamente tanto che abbiano a farti il letto e ad ogni modo rispondimi qualche cosa. Addio.

Massimo

Autografo non rintracciato. Pubblicata in H. PATOR, *Quelques documents inédits relatifs à Alessandro Manzoni et à Massimo d'Azeglio* cit., p. 14. Nell'indirizzo: «A Monsieur / Mr. P.<sup>m</sup> Gonin, Peintre / Turin».

<sup>1</sup> Si tratta di Vincenzo Guglielmini, che aveva da qualche tempo assunto come socio Giuseppe Redaelli. L'incisore Luigi Sacchi non si era ancora associato.

<sup>2</sup> Era andato ad assumerli Luigi Sacchi durante un soggiorno effettuato a questo scopo dall'ottobre 1839 alla fine di gennaio 1840. I tre intagliatori erano due francesi, Bernard e A. Pollet, e «un inglese con un nomaccio sconosciuto» (così il Manzoni in una lettera al Gonin del 27 gennaio 1840), S. Sheeres.

437

Lettera di d'Azeglio a Gonin da Vimercate, 11 novembre 1839, n. 294, pp. 436-437

299.

a FRANCESCO GONIN

Milano, 9 gennaio 1840

Carissimo Gonin,

Ieri ebbi i disegni da un viaggiatore gentilissimo e te ne ringrazio assai, e tuo fratello<sup>1</sup> ancor più che ha fatta la fatica. Vanno a meraviglia e con essi alla mano potrà venir facendo i miei zoppicanti eroi<sup>2</sup>, senz'altro ajuto.

Gl'incisori<sup>3</sup> sono partiti da Parigi il giorno 3 corrente, ci vorrà dunque una diecina di giorni prima che siano qui. Lavora intanto allegramente che il tuo modo di disegnare deve andar bene sicuramente. Manzoni, Luisa e Grossi ti salutano: il bigliardo seguita con furore tutte le sere, e con grandi imprecazioni di Grossi al quale predico la gran massima per vincere: gesso e calma.

Io lavoro al mio romanzo, e siccome appunto in questo momento sto al mio scrittojo e mi sento in vena, ti scrivo breve, e addio a marzo.

I nostri ossequi alla Signora.

M.<sup>o</sup>

Autografo non rintracciato. Pubblicata da H. PRIOR, *Quelques documents inédits relatifs à Alessandro Manzoni et à Massimo d'Azeglio* cit., p. 16. Nell'indirizzo: «Monsieur / Mr. F.<sup>co</sup> Gonin, peintre d'histoire / Turin».

<sup>1</sup> Enrico Gonin (n. 1799 - m. 16 genn. 1870), litografo, alquanto eclissato dal fratello, è l'autore dei pregevoli *Duecento castelli del Piemonte*, pubblicati a dispense tra il 1840 e il 1860.

<sup>2</sup> L'A. contribuì all'illustrazione de *I Promessi Sposi* con tre disegni. Il primo rappresenta Renzo quando scopre l'Adda (cap. XVII), il secondo don Abbondio mentre cavalca verso il castello dell'Innominato (cap. XXIV) e il terzo quel «sturbin vastò, incalzante, vagabondo» dei grandi avvenimenti annunciati alla fine del capitolo XXVII. Cfr. *I Promessi Sposi*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840, pp. 330, 453, 526. Queste illustrazioni si possono anche consultare nell'edizione economica Rizzoli (B. U. R., a cura di G. BEZZOLA, 3<sup>a</sup> ed., 1985, I, p. 463 e II, pp. 113, 202).

<sup>3</sup> Cfr. la lett. 294, nota 2.

441

300.

a FRANCESCO GONIN

Milano, 27 gennaio 1840

Carissimo Gonin,

Sono arrivati tre mirabili incisori<sup>1</sup>. Ti scrivo in furia le avvertenze che hanno suggerito, per non fartele tardare. Il maggior inconveniente dei bossi disegnati, per l'esattezza dell'incisione, è quando la tinta di bianco d'argento è troppo densa. Dunque metterne meno possibile. Se ve n'è molto ne' tratti minuti delle figure salta in scheggie sotto il bulino, e non possono lavorar finito. I bossi che trovano ben preparati lasciano trasparire il giallo del legno. Il tratto dev'esser netto, e come hai disegnato finora va benone: i fondi possono farsi a sfumino e pensano loro a inciderli a tratti. Vi son dei legni non buoni; e son quelli che di dietro hanno macchie bianche con una specie di chioma, o coda come le comete. Quelle tali macchie traversano talvolta la grossezza del legno e per esser meno dure del rimanente non son suscettibili d'incisione. Anche le macchie concentriche di giallo più scuro son cattive. Se ne vedi fra' tuoi legni non disegnarli. I migliori legni sono i più pesanti, e d'una tinta più uguale. Sono stati molto contenti dei tuoi disegni, come anche il Sacchi<sup>2</sup>, ed hanno già cominciato ad incidere la proclamazione della grida<sup>3</sup>. Noi stiamo tutti bene e ti salutiamo in massa. Addio a marzo.

Massimo

Autografo non rintracciato. Pubblicata in H. PRIOR, *Quelques documents inédits relatifs à Alessandro Manzoni et à Massimo d'Azeglio* cit., p. 17. Nell'indirizzo: «A Monsieur / Mr. F.<sup>co</sup> Gonin, peintre / Turin».

<sup>1</sup> Cfr. la lett. 294, nota 2.

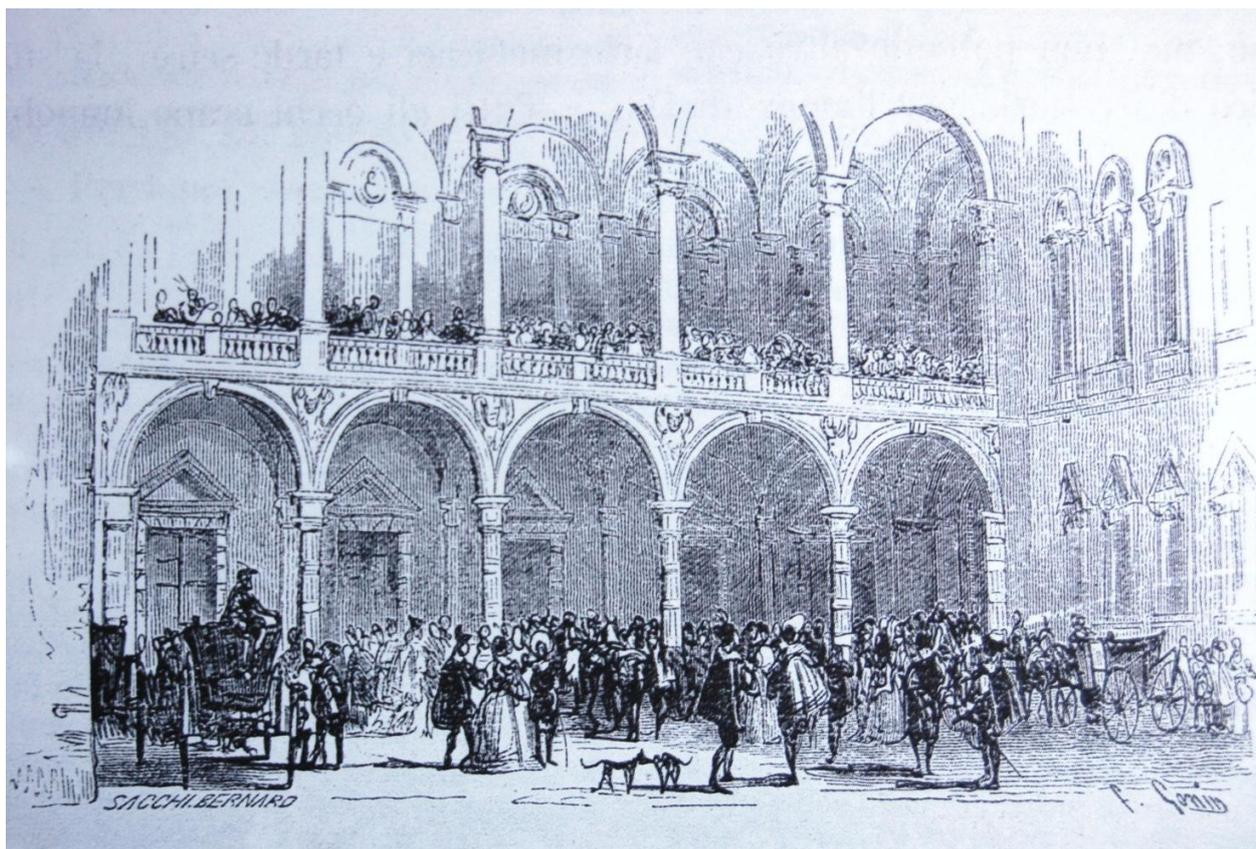
<sup>2</sup> L'incisore Luigi Sacchi (Milano 5 ag. 1805 - m. ?) progettava di introdurre in Italia nuove tecniche silografiche. Si colgono in questa lettera echi delle sue preoccupazioni (anche se l'A. non designa precisamente la sostituzione del «legno di filo» con il «legno di testa»). Terminata l'edizione manzoniana, il Sacchi si ritirò dalla società formata con Guglielmini e Redaelli, e continuò a gestire lo stabilimento che aveva fondato in quell'occasione (cfr. la nota di C. Arieti in A. MANZONI, *Lettere* cit., II, p. 776).

<sup>3</sup> Cfr. la lettera del Manzoni al Gonin dello stesso giorno (A. MANZONI, *Lettere* cit., II, p. 122).

Lettere di d'Azeglio a Gonin da Milano, gennaio 1840, nn. 299-300, pp. 441-442

**Documento 6**

Francesco Gonin, *Immagini dell'edizione del 1840 dei Promessi Sposi di A. Manzoni*



## ***Documento 7***

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione De Fornaris, FD 236 - Francesco Gonin, *Elenco de' miei lavori e qualche ricordo di gioventù*, manoscritto (copia redatta da Francesco Bruneri dall'autografo di Gonin, 1878), ff. 26-28

«Nel 1825...comincio ad aiutare il Sig.r Vacca nella pittura di scenari, lavoro che mi divertiva moltissimo in mezzo a quella allegra brigata di scenografi, io mi ci trovavo a meraviglia, anche il socio del Sig.r Vacca il Fabrizio Sevesi, nepote del Galliari e l'uomo onnipotente in Tatro per essere oltre a pittore, direttore dei vestiari e del macchinismo, mi aveva in affezione [...] ero dunque il benvenuto quando alla domenica andava a casa sua [a] cooperare all'esecuzione dei figurini per i vestiari di opera e ballo da rappresentarsi al Regio, il Re Carlo Felice appassionato per le rappresentazioni teatrali a segno d'intervenire alle prove ed a tutte le recite dal principio alla fine [...] voleva vedere i disegni dei vestiari e scenari prima dell'andata in scena...quindi la Direzione della società detta dei Cavalieri...esigevano dal Sevesi tutti questi disegni, il Sevesi occupatissimo per i scenari e macchinismo, appena aveva tempo di dare in quattro segni di lapis un'idea di costume, facevali poi eseguire da suo figlio, che allievo come me dell'Accademia, aveva imparato poco è vero, perché preferiva il divertimento allo studio...chiamava gli amici in aiuto...volentieri lo assistevo a tempo perduto [...] gran bel tempo per me fu quello, si lavorava molto ed il lavoro era faticoso, ma ero giovane e pien di vita, non me n'accorgeva nemmeno, e le giornate mi passavano come lampi, aperto lo spettacolo, siccome i capi pittori avevano un palco di proscenio per loro in questa fila ottennero quello di quinta per i loro giovani [...] era per me che aveva passione alla musica una vera cuccagna»

### ***Proposte di approfondimento***

- 1) Nel Documento 1 Gonin rievoca i suoi primi tentativi nel campo della litografia.  
Quali personalità sostenevano la nuova tecnica?  
Quali soggetti realizzava per Felice Festa?  
Quanto gli veniva corrisposto?
- 2) Il Documento 2 è il “privilegio privativo” concesso a Felice Festa?  
- Quali concessioni e quali limitazioni sono indicate?  
- A quale tipo di controllo è sottoposta la sua attività?
- 3) Come dimostra Gonin, la litografia fu accolta con entusiasmo dagli artisti: quali furono i motivi di tale atteggiamento? Quali furono gli ambiti di applicazione preferiti? Quali altri artisti in Piemonte si cimentarono con questa nuova tecnica? Cosa rappresentò la litografia per Gonin? Quali furono gli esiti migliori della sua produzione?
- 4) Tra le opere litografiche di Gonin spiccano le tavole eseguite per i *Souvenirs Pittoresque d'Hautecombe* del 1830 di invenzione dello stesso Gonin.  
- Quali elementi caratterizzano questa serie di litografie?  
- Che cosa interessa gli intellettuali dell'epoca nella riscoperta dei monumenti del passato e nell'ammirazione per i luoghi più selvaggi?  
- Lo studente confronti l'opera di Gonin con esempi analoghi prodotti in Piemonte in quegli anni.
- 5) Oltre alla litografia Gonin sperimenta, per le illustrazioni dei *Promessi Sposi*, la tecnica della xilografia. Dalle lettere che d'Azeglio, genero di Manzoni, scrive all'amico emergono dettagli interessanti  
- Quali consigli fornisce d'Azeglio a Gonin?  
- Quali difficoltà tecniche possono emergere nella xilografia? Quali i vantaggi?  
- Come interviene Manzoni nella realizzazione delle vignette?  
- Quale prezioso suggerimento a Gonin emerge dalla lettera scritta da Milano il 13 novembre 1839?
- 6) Manzoni si dichiarò soddisfatto del lavoro eseguito da Gonin: come si pongono le vignette rispetto al testo manzoniano?
- 7) Quali altri artisti si ispirarono ai Promessi Sposi per le loro opere?
- 8) Il soggiorno milanese di Gonin fu foriero di incontri preziosi per la sua formazione e per la produzione successiva. Quali letterati, italiani e stranieri, maggiormente lo ispirarono e quali furono i generi letterari cui attinse Gonin di preferenza?

### ***Bibliografia di riferimento***

Sulla nascita della litografia in Piemonte

- F. Dalmasso, *L'opera grafica di Francesco Gonin e gli inizi della litografia in Piemonte*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», nuova serie, XII – XIII, 1958-1959, pp. 179 – 184
- F. Mazzocca, *Litografia ed editoria illustrata nel Piemonte della Restaurazione*, in *Cultura*

*figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773 – 1861*, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino 1980, pp. 473 – 476.

- F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano 1985
- F. Mazzocca, *L'edizione illustrata del 1840: Manzoni regista e Gonin "ammirabile traduttore"*, in *L'Officina dei Promessi Sposi*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca con intervento critico di D. Isella, Mondadori, Milano 1985, pp. 129-130
- R. Maggio Serra, *L'affermazione della litografia*, pp. 272-273, 276-277; Eadem, *Il Viaggio romantico-pittorico...di Modesto Paroletti*, pp. 274 – 275 in P. dragone, cit., Torino 2002.

#### Sul neogotico in Piemonte e su Altacomba

- E. Castelnuovo, *Il gusto neogotico*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773 – 1861*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, Torino 1980, vol. I, pp. 319 – 327.
- E. Castelnuovo, *Hautecombe: un paradigma del "Gotique troubadour"*, in *Giuseppe Jappelli e il suo tempo*, a cura di G. Mazzi, atti del convegno internazionale di studi, 21 – 24 settembre 1977, Padova 1982, vol. I, pp. 121 - 136.
- E. Pagella, *Neogotico sabauda*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di Sandra Pinto, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987, pp. 331 – 348 con ampia bibliografia precedente
- P. Masserano, *Il pittore di soggetti religiosi* e scheda seguente, in *Francesco Gonin 1808 – 1889*, cit. 1991, pp. 123 – 126
- E. Pagella, *Il Neogotico di Restaurazione*, in Dragone 2002 cit., pp. 256-258, W. Canavesio, *Altacomba*, in ibidem, pp. 260-261
- G. Donato, *Dalla "rovina" al reperto: l'occhio indagatore sul Quattrocento*, in *Omaggio al Quattrocento dai fondi d'Andrade, Brayda, Vacchetta*, catalogo della mostra (Torino, Borgo Medievale, 18 febbraio – 5 novembre 2006), a cura di G. Donato, Torino 2006

#### Sul teatro e gli allestimenti per le feste reali

- *Il Teatro Regio di Torino 1740 – 1990. L'arcano incanto*, a cura di A. Basso, Milano 1991
- R. Maggio Serra, *Francesco Gonin*, in *Costruire una collezione. Arte moderna a Torino III. Nuove acquisizioni 1994 – 1998*, catalogo della mostra, a cura di R. Passoni, Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 82-83, 114-115.
- R. Maggio Serra, *Gonin e i festeggiamenti per le nozze di Vittorio Emanuele*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830 – 1865*, Banca CRT, Torino 2001, pp. 126 – 127.